

## Os prêmios no IBEU do Rio de Janeiro: construindo uma imagem positiva dos Estados Unidos no meio das artes<sup>1</sup>

Dária Jaremtchuk

**Resumo:** Neste artigo são analisados o *Prêmio IBEU - Standard Electric*, concedido a Antônio Maia, em 1968, e a Raimundo Colares, em 1970, e o *Prêmio International Telegraph Telephone*, dado a Ivan Freitas, em 1969, como estratégias que visavam a construção de uma imagem positiva das instituições norte-americanas no meio das artes no Brasil. Com isso, esperava-se uma reversão do antiamericanismo identificado na produção artística e cultural no país na década de 1960.

**Palavras-chave:** *Prêmio IBEU - Standard Electric; Prêmio International Telegraph Telephone; Antônio Maia, Ivan Freitas; Raimundo Colares; Salão Esso.*

Durante as décadas de 1960 e 1970, os Institutos Brasil-Estados Unidos (IBEU) foram utilizados para afirmar a qualidade da produção artística e cultural dos Estados Unidos no Brasil. Normalmente, esses centros binacionais ofereciam cursos de língua, organizavam mostras e eventos culturais e mantinham bibliotecas de qualidade. Tornaram-se espaços estratégicos de influência efetiva, sobretudo porque suas ações eram de responsabilidade de personalidades locais, embora fossem apoiados economicamente por agências norte-americanas. Com aparência de cooperação bilateral, tinham bastante dissimulado o caráter de centros de propaganda. Como se pode constatar em relatórios oficiais, o Serviço de Informação Norte-americano (USIS) no Brasil acompanhou de perto as programações dos IBEUs:

---

<sup>1</sup> Essa pesquisa vem sendo financiada pelo CNPq e pela Fapesp. Partes das reflexões desse artigo foram também discutidas no texto “**Políticas norte-americanas e arte brasileira nos anos 1960 e 1970**” a ser publicado no catálogo da mostra “Coleção Roger Wright” pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (no prelo).



A importância dos centros binacionais no Brasil para esse objetivo não pode ser ignorada; ensinando 80.000 alunos de inglês em 53 centros, 19 dos quais recebem suporte do USIS, essas organizações têm sua atribuição em descrever para os brasileiros o que a cultura americana é e como se relaciona com o Brasil. Esses centros geralmente colaboram para ajudar nos esforços de programação cultural do USIS.<sup>2</sup>

Surgidos no Brasil em 1937<sup>3</sup>, esses institutos ganharam impulso na década de 1960, quando suas agendas praticaram “políticas de atração” de modo mais evidente<sup>4</sup>. Por “políticas de atração” entendem-se um conjunto de estratégias levadas adiante por setores ligados ao governo dos Estados Unidos que pretendiam reverter a forte rejeição a este país na América Latina. Para esse fim, foram desenhados projetos e ações específicas, como o intercâmbio de intelectuais, cientistas, e artistas, a organização de eventos literários, artísticos e culturais e a circulação de exposições com a produção de artistas norte-americanos pelo continente com o propósito de construir uma imagem positiva daquele país<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> USIA COMMUNICATIONS UNIT, Brasília (DF), Brasil. **Annual Field Proposal For Brazil**. Brasília: 12 jun. 1972. 79 p. Confidential. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Mc 468, Box 15.F10, Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>3</sup> Em 13 de janeiro de 1967, o IBEU comemorou trinta anos de existência. Uma pequena nota alguns dias antes no **Jornal do Brasil** lembrou da sua trajetória na cidade carioca: “Fundado em uma sala do Itamarati, o IBEU viveu seus primeiros anos na sede da associação Brasileira de Educação, de lá passando para a Rua México, onde até hoje tem uma filial, e daí expandindo-se por Copacabana, Botafogo, Tijuca, Méier e Bangu, com um total de 7 mil alunos.” In: IBEU faz 30 anos sexta-feira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1967.

<sup>4</sup> O IBEU também foi responsável por gerenciar intercâmbios, como mostram notícias de jornal, tais como esta: “Estão abertas as inscrições para bolsas de estudos nos EUA. É preciso ser brasileiro nato ou naturalizado, ter bons conhecimentos de inglês e no máximo 35 anos de idade (para as bolsas de especialização) e de 17 a 20 para as de nível *undergraduate*.” In: IBEU dá bolsas nos EUA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1962. O mesmo modelo se repetiria em abril de 1968. Agenda: bolsas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968.

<sup>5</sup> Cabe aqui lembrar que o IBEU abriu-se também para mostras de artistas brasileiros. Entre elas, podem ser citadas a mostra de Ivan Serpa realizada em 1951, com texto de Mário Pedrosa e a primeira exposição do Grupo Frente, em 1954.



Nesse processo, destaca-se o projeto *International Program of Circulating Exhibitions* que o MoMA mantinha desde 1952 e que estava diretamente ligado ao contexto da Guerra Fria europeu<sup>6</sup>. Já na década seguinte, o museu envolveu o continente latino-americano para que também recebesse mostras itinerantes. O IBEU, entre outras instituições no Brasil, recebeu algumas dessas exposições, como, por exemplo, a de Josef Albers, exibida em 1964 como a primeira de um novo e extenso programa interamericano<sup>7</sup>. No ano seguinte, o IBEU exibiu *Letras na Arte Moderna*, mostra que evidenciava a letra e a palavra como elementos de expressão visual<sup>8</sup>.

Antes disso, em junho de 1960, foi inaugurada a Galeria de Artes do IBEU, espaço dedicado às exposições em Copacabana. Para a ocasião, foi organizado um Salão de Artes Plásticas e oferecido um prêmio de viagem aos Estados Unidos para o artista premiado, que passaria 45 dias naquele país<sup>9</sup>. Considerando-se esse formato, muito provavelmente tratava-se da bolsa padrão oferecida pelo Departamento de Estado.

O propósito do prêmio foi atrair o interesse de artistas reconhecidos, além de colocar o espaço de exposições em evidência e assegurar um protagonismo do IBEU no meio das artes. Dentre os quarenta participantes do certame foi selecionado o pintor e gravador Henrique Oswald. Uma pequena notícia, veiculada

<sup>6</sup> ELDERFIELD, John. Preface. **Studies in Modern Art: The Museum of Modern Art at Mid-Century** at home and abroad. New York: The Museum of Modern Art, 1994. p. 7.

<sup>7</sup> LAUS, Harry. Homenagem ao quadrado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964. A mostra seguiu para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

<sup>8</sup> LAUS, Harry. Letras na arte moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1965.

<sup>9</sup> JORNAL DO BRASIL. IBEU oferece Prêmio de Viagem aos EUA para artistas da Guanabara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jun.1960. A sede do IBEU ficava na Senador Vergueiro, 103, e foi transferida em 30 de agosto de 1962 para Rua Visconde do Rio Preto, 36, em Botafogo. A sede para as exposições era exclusiva e localizava-se na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 690.



no **Jornal do Brasil**, informava que o propósito do projeto era marcar a presença dos Estados Unidos no meio artístico, pois desejava ao vencedor o “máximo proveito em sua viagem, assim como [fazia] um convite para que seja[fosse] um grande divulgador da cultura americana quando voltar[voltasse] ao Brasil.”<sup>10</sup>.

Como sugestão das próprias agências governamentais, empresas comerciais foram envolvidas em “políticas de atração”, como se pode ver no *Country Plan* de 1975 para o Brasil: “encorajar companhias americanas sediadas no Brasil a oferecer bolsas a candidatos qualificados. (Nesse momento, a *National Distillers Company* e a *Gillette Corporation* enviaram, cada uma, um aluno para os Estados Unidos por ano.)”<sup>11</sup>.

Dessa forma, o propósito da iniciativa privada em conjunto com setores do governo de oferecer viagens e subvencionar exposições foram duas estratégias comuns de propaganda cultural norte-americana.

A *Standard Oil*, que utilizou seu nome **Esso**, organizou mostras e eventos em diversos países da América Latina. Em seu material de divulgação no Brasil ela assim se apresentava:

Não fazemos arte porque não é nosso negócio. Mas entramos nas atividades artísticas à procura de gente que queira se ajudar, ajudando a sua arte. Para tanto criamos o Salão Esso de Artistas Jovens. [...] Para nós, os artistas plásticos são gente muito

<sup>10</sup> JORNAL DO BRASIL. Henrique Oswald (Lilico) ganhou o prêmio de viagem-EUA do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/10/1960. (A Coluna Artes Visuais era assinada com as iniciais F.G., o que se supõe ser Ferreira Gullar. Nos anos posteriores as siglas são substituídas pelo nome do crítico). A Comissão de Arte do IBEU foi composta por Abelardo Zaluar, Carlos Flexa Ribeiro, Leopold Arnaud (adido cultural da Embaixada americana), Marc Berkowitz e Marilu Ribeiro.

<sup>11</sup> DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Serviço Nacional de Informação. **[Carta]** mensagem n. 27, 15 maio 1974, [de] USIS Brasília (DF), Brasil, [para] USIA Washington (D.C.), EUA. p. 16. Submete o *Country Plan* 1975. Uso Oficial Limitado. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA. MC 468, Box 14, folder 17.



importante. Têm algo para dizer, coisas para comunicar, contribuições para fazer.<sup>12</sup>

Durante os anos de 1964 e 1965, foram realizados salões em 18 países da América Latina com o propósito de levar os vencedores nacionais a participarem do *Salão Esso de Arte da América Latina*, na sede da OEA em Washington, D. C.. Mais uma vez, aqui se observa como os interesses econômicos e diplomáticos se dissipavam nas exposições de arte.

No livro **Making Art Panamerican – Cultural Policy and the Cold War**, Claire Fox discute a relação que esses salões tiveram com a Aliança para o Progresso, porque constituíram uma espécie de política cultural que complementava as áreas sociais e econômicas do projeto inicial. Além disso, a autora apresenta o envolvimento da Organização dos Estados Americanos (OEA) nas mostras de arte e discute como, a partir delas, José Gómez-Sicre formulou um paradigma transnacional de arte latino-americana, que, segundo a autora, ainda permanece na era contemporânea da globalização<sup>13</sup>.

As duas edições brasileiras do *Salão Esso de Artistas Jovens* foram patrocinados pela *Standard Eletric do Brasil* e ocorreram, em 1965 e 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Nessas duas edições do *Salão*, foram expressivos os números de artistas inscritos.

Na primeira delas, o próprio José Gómez-Sicre, que dirigia o Setor de Artes Visuais da OEA viajou dos Estados Unidos ao Brasil para fazer parte do júri, dando assim

<sup>12</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Artes. Nossa presença. **Esso**. s. p.; s. d. Material de divulgação localizado no setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ (MAM/RIO).

<sup>13</sup> FOX, Claire F.. **Making Art Panamerican – Cultural Policy and the Cold War**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 117-178.



maior prestígio ao evento<sup>14</sup>. A determinação de que o *Salão Esso* aceitaria artistas com idade de menos de 40 anos era um protocolo comum na década de 1960 e essa convenção era conveniente nessa mostra, considerando a efetividade das “políticas de atração” em jovens com perfil de destaque e de liderança.

Além dos *Salões Esso*, a empresa *Standart Eletric do Brasil* patrocinou outros dois prêmios de viagens ao exterior para artistas que se destacaram em mostras no Rio de Janeiro. Nas duas edições, de 1968 e de 1970, as exposições com obras dos vencedores foram levadas para o Brazilian-American Cultural Institute (BACI) com sede em Washington, D.C.<sup>15</sup>. Assim, Antônio Maia e Raimundo Colares tiveram suas

<sup>14</sup> Realizado em 1965, o *I Salão Esso* teve o júri formado por José Gómez-Sicre, Quirino Campofiorito e José Geraldo Vieira. O Primeiro Prêmio de Pintura, no valor de CR\$ 1 milhão, foi para Alberto D’Almeida Teixeira; o Segundo Prêmio de Pintura, no valor de Cr\$750 mil, foi para Yuka Toyota. Já em Escultura, o Primeiro Prêmio, no valor de CR\$ 1 milhão, foi para Maurício Salgueiro e o Segundo Prêmio, no valor de Cr\$ 750 mil, para Nicolas Vlavianos. Ver: *I Salão Esso de Artistas Jovens*. Rio de Janeiro (RJ) Brasil – Washington (D.C.) EUA. Organização dos Estados Americanos, Esso, Rio de Janeiro, 1965. Participaram da edição que envolvia também ganhadores de outros países, realizada em abril de 1965, e que ocorreu nos Estados Unidos, os artistas brasileiros Alberto Teixeira, Maurício Salgueiro, Nicolas Vlavianos e Yutaka Toyota. No júri dessa edição internacional, estiveram Alfred H. Barr, Gustave Von Groschwitz e Thomas M. Messer. Ver: *Esso Salon of Young Artists*. Washington (D. C.), abr. 1965. Logo depois, trinta e quatro obras desse conjunto foram exibidas na Galeria IBM em Nova York. Desta vez, apenas Alberto Teixeira foi incluído. Ver: *Young Artists of Latin America*. Sponsored by the Esso Companies, 25 maio a 18 jun. 1965. Durante cinco anos, a mostra foi ainda exibida em outras cidades norte-americanas. Para essa informação, ver: *Esso Salon of Contemporary Latin American Artists*. A New, Permanent Collection. Lowe Art Museum. University of Miami, Coral Gables, Flórida, 9 dez. 1970 a 31 jan. 1971. Essa instituição recebeu 59 peças do *I Esso Salon* para incorporá-las em sua coleção permanente. Detalhes sobre essa aquisição, consultar <<http://www.essosalons.artinterp.org/omeka/about-the-esso-young-artists-salons>> (acesso em 7 ago. 2016). Já o *II Salão Esso* foi realizado em fevereiro de 1968. Dessa vez, a gravura foi incluída e o júri foi composto por Maria Eugênia Franco, José Roberto Teixeira Leite e Frederico Moraes. Os vencedores na categoria Escultura foram Fernando Jackson Ribeiro, com o Prêmio Esso, de NCr\$ 3.000; a dupla Elke Hering e Hamilton Cordeiro recebeu o Prêmio Aquisição, de NCr\$800. Na categoria Pintura, o Prêmio Esso, de NCr\$3.000, foi para Vilma Pasqualini e o Prêmio Aquisição, de NCr\$ 2.000, para Raimundo Colares. Na categoria Gravura, o Prêmio Esso, de NCr\$3.000, ficou com Sérgio Lima, e o Prêmio Aquisição, de NCr\$ 800, para Rubens Gerchman. A taxa de recusados nessa mostra foi de 90%. Ver: **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968. Não foram localizadas informações sobre a realização da segunda edição internacional do *Salão Esso*.

<sup>15</sup> O Brazilian-American Cultural Institut (BACI) foi oficialmente criado em 1964 em Washington, D.C. e encerrou suas atividades em 2007. Embora fosse uma organização não lucrativa regida pelas leis norte-americanas, permaneceu ligado à Embaixada Brasileira na capital dos Estados Unidos.



obras lá expostas e ambos viajaram para os Estados Unidos, como se verá mais adiante.

Aqui cabe destacar apenas que nos dois casos houve um complexo envolvimento no traslado das mostras e dos artistas ainda do Departamento de Estado e da diplomacia brasileira.

Também no que se refere ao patrocínio das artes pelo meio empresarial, o caso do prêmio dado pela *International Telephone and Telegraph* (ITT) a Ivan Freitas merece uma análise em separado, porque a empresa se utilizou de obras de arte para fazer sua própria propaganda<sup>16</sup>.

### ***Prêmio IBEU - Standard Electric de 1968: Antônio Maia***

Em setembro de 1968, a imprensa noticiou o lançamento de uma bolsa de artes plásticas para os que haviam se destacado em mostras individuais naquele ano. Haveria uma Comissão de Arte do IBEU que elegeria três artistas e, posteriormente, um júri indicaria o vencedor de uma viagem e estadia de quatro a seis semanas nos Estados Unidos. A programação do deslocamento interno seria feita pela Divisão Cultural da Embaixada Americana e o vencedor teria ainda uma mostra na Galeria do IBEU no Rio de Janeiro<sup>17</sup>. Em 16 de dezembro de 1968, foram divulgados os nomes dos três artistas mais votados: Ione Saldanha, Antônio Maia e Ivan Serpa. A segunda comissão, desta vez composta pelo Adido Cultural da Embaixada Americana, pelo presidente da Comissão de Artes Plásticas e por um

<sup>16</sup> ÚLTIMA HORA. Brasileiro organiza exposição nos EUA. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 out. 1970.

<sup>17</sup> AYALA, Walmir. Uma bolsa americana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 set. 1968.



membro nomeado pela comissão preliminar, selecionou Antônio Maia<sup>18</sup>. Anunciou-se que a escolha deveu-se ao “seu talento, persistência e contemporaneidade, aliados a uma inquieta juventude, [que] aproveitará bem desta viagem de observação no maior centro de criação artística do mundo moderno.”<sup>19</sup>. Assim, em 1969, Maia seguiu para uma turnê pelos Estados Unidos e para exibir seus trabalhos no BACI.

Maia, que havia nascido em Carmópolis, no Sergipe, era comumente apresentado como um artista autodidata que, com um apurado processo de aprendizagem, refinou seu trabalho. Os críticos chamavam esse processo de “evolução erudita”. Ligadas à cultura popular nordestina, em suas primeiras pinturas, as efígies de ex-votos concorriam com uma fatura rica na superfície da tela, que na realidade era composta de texturas com rendas coladas. Paulatinamente, os trabalhos foram se depurando até darem lugar a superfícies de cores planas, com contornos sutis de partes de corpos que ainda remetiam às imagens de ex-votos.

Em 1968, Vera Pedrosa observou que, apesar de Maia ter permanecido fiel aos temas populares de sua infância de nordestino,

[...] sua maneira de lidar com as imagens mudou. Antes, aproximava-se de seus mitos de um modo nostálgico, apegado. O envolvimento do artista era total. Em termos pictóricos, isto se traduzia no recurso à colagem, onde utilizava rendas e panos bordados, como quem não consegue se desfazer de suas relíquias pessoais. [...] Agora, com uma técnica muito rigorosa, ‘limpou’ a

<sup>18</sup> *Ibid.*, 16 dez. 1968.

<sup>19</sup> AYALA, Waldir. Artes na semana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1968. Deve-se notar que em nenhuma das notas publicadas pelo jornal o nome da empresa *Standard Electric* havia sido mencionado, informação adicionada apenas nas etapas seguintes.



superfície. Utilizando elementos do desenho, faz uma pintura quase narrativa.<sup>20</sup>

Manter-se fiel ao seu próprio processo e ficar longe dos modelos replicantes da arte vinda do estrangeiro foram dois dos atributos mais frequentes nas análises das obras do artista. Maia oferecia a imagem de uma “arte popular” que se modernizava, referência perfeita para os propósitos de exportação de um modelo de nacionalidade explorado pela ditadura militar.

Recebendo o prêmio *IBEU - Standard Electric*, Maia fez a viagem-padrão oferecida pelo governo norte-americano, que englobava instituições universitárias e artísticas de cidades das duas costas norte-americanas, incluindo ainda Chicago.

Mesmo em viagem, suas impressões sobre o percurso apareceram em nota publicada pela imprensa: “Cheguei ontem de Washington e a programação aqui [Chicago] é excelente.”<sup>21</sup>. Essas repercussões davam ainda mais evidência e importância ao *Prêmio IBEU - Standard Electric*.

Como uma espécie de celebridade, seu retorno, no início de novembro de 1969, foi noticiado por vários periódicos. No **Jornal do Brasil**, por exemplo, com o título *Americanos não pintam mais a mulher*, constava a declaração do artista de que a tendência da pintura era fixar coisas, deixando de lado a figura da mulher. No Galeão, disse o pintor sergipano que “o movimento pop continua[va] a predominar nos EUA”<sup>22</sup>. As invariáveis informações sobre as impressões do artista em sua

<sup>20</sup> PEDROSA, Vera. Maia: iconografia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1968.

<sup>21</sup> JORNAL DO BRASIL. Das artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 out. 1969.

<sup>22</sup> JORNAL DO BRASIL. Americanos não pintam mais a mulher. **Jornal do Brasil**, 3 nov. 1969. No jornal **Última Hora** da mesma data, a manchete foi quase a mesma: *Americano não pinta mais mulheres*. Já no **Diário de Notícias**, de 2 de novembro de 1969, o conteúdo da nota era o mesmo, mas o título era *O objeto é a arte do momento*. E na **Gazeta de Notícias**, de 2 de novembro de 1969, sob a manchete *Americanos não pintam mais a mulher: só coisas*, o conteúdo se repetia.



chegada levam a supor que o conteúdo provinha de algum *briefing* que produzido e enviado à imprensa<sup>23</sup>.

O crítico de arte Walmir Ayala concedeu todo o espaço de sua coluna no **Jornal do Brasil** para que Maia expusesse o relato de sua viagem. Em tom entusiasmado, ele declarou que “nesse prêmio, o artista tem a oportunidade de ver o que há de mais importante na matéria por ele escolhida e dentro de uma ótima programação do Departamento de Estado Americano. Não se perde tempo e tudo funciona à perfeição. São seis semanas que valem por seis meses.”. Em seguida, apresentou de modo deslumbrante o roteiro que fez e resumiu as exposições vistas, os encontros e as instituições visitadas<sup>24</sup>.

Se o intuito desses prêmios era provocar um visão positiva no bolsista/visitante, no caso de Maia a resposta foi exemplar, pois ele não manifestou qualquer ressalva ou crítica aos lugares pelos quais passou. Os comentários extrapolavam o âmbito das artes e incluíam também aspectos comportamentais, como a “liberdade” que pôde observar na visita a São Francisco:

Por falar em erotismo, a liberdade neste sentido é total nos Estados Unidos. Nudez já é coisa secundária. Há uma verdadeira exaustão do erótico, encarado com naturalidade e a disposição de quem quiser ver, como uma realidade irrefutável. Uma posição sadia, a meu ver. Voltando à viagem programada devo salientar o tempo que passei em São Francisco e arredores. [...] Além do proveito pessoal da viagem, tive duas exposições programadas pelo Itamaraty, uma já feita em Washington e outra que será realizada brevemente em Nova Iorque.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> A repercussão da viagem teve ainda outros desdobramentos, pois o artista expôs *slides* sobre ela na Galeria do IBEU em Copacabana, no dia 25 de novembro de 1969.

<sup>24</sup> AYALA, Walmir. Um prêmio de viagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1969. As cidades visitadas teriam sido: Washington, Chicago, São Francisco, Oakland, Berkley, Los Angeles, Nova York e Filadélfia.

<sup>25</sup> *Ibid.*



Várias matérias publicadas enfatizavam como os novos ambientes não deixaram de provocar transformações no trabalho do artista:

O problema da preocupação com a cor pode ser consequência da minha viagem aos Estados Unidos em setembro do ano passado. Na Filadélfia, por exemplo, me despertou enorme interesse a cor das árvores. Nova Iorque, que é uma cidade completamente cinza, tem em compensação uma iluminação artificial feérica. Essas coisas devem ter influído na minha nova cor.<sup>26</sup>

O texto ainda descrevia uma pintura em que o tema era a bandeira americana com cinza-azulado na parte inferior, com listras vermelhas na parte superior e um anjo em tons de azul com rosto e pés em ocre no primeiro plano. No trabalho denominado “Espetáculo Matinal”, sob raios de sol, havia uma multidão apoiada em estrelas, próprias também da bandeira americana<sup>27</sup>. Parece que o símbolo da nacionalidade americana, que o artista deve ter notado em todas as partes do país, não deixou de lhe assombrar. A análise da pintura chamava a atenção para o surgimento de uma nova paleta, assim como para o pesar e a tristeza nas silhuetas das cabeças pintadas.

Apesar do entusiasmo demonstrado pelos Estados Unidos, quando ganhou o *Prêmio de Viagem ao Exterior*, Maia preferiu se estabelecer em Barcelona. Poderia-se aventar que viver nos Estados Unidos requeria, além do domínio da língua, uma rede de apoio e de contatos, que o artista pareceu não ter. A opção pela Espanha, disse ele, foi porque era um país mais barato e possível de se viver com a bolsa de

---

<sup>26</sup> JORNAL DO BRASIL. Antônio Maia. Do ex-voto ao homem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1970.

<sup>27</sup> *Ibid.*



US\$500, cuja “regularização” o artista ainda aguardava <sup>28</sup>. No entanto, reconheceu que havia um fascínio por aquele país que sempre quis conhecer devido às festas religiosas. Voltaria ao Brasil dois anos depois, após ter exposto em várias outras cidades na Europa.

Em 1973, já no Brasil, ele fez um balanço comparativo entre a situação do artista brasileiro com o que viu em suas duas experiências internacionais:

O artista, principalmente o jovem, tem mais cobertura e incentivo do que na Europa e Estados Unidos. Colunas diárias nos jornais, cobertura permanente pela imprensa, prêmios como o ‘Prêmio de Viagem ao Estrangeiro’ com direito a bolsa de 2 anos oferecido pelo Ministério da Educação e Cultura através do Salão de Arte Moderna, são coisas que não se vê lá fora. [...] Lá a coisa já se estabilizou. No Brasil ainda está em formação, mas é inegável que o apoio oferecido ao artista é fantástico. A diferença está apenas no campo econômico. Lá o artista desfruta de maiores recursos, enquanto aqui ele sofre muito na busca do material para trabalhar. Mas já existem compensações tais como o mercado nacional de compra que está evoluindo satisfatoriamente. Na verdade o mercado brasileiro já garante uma estabilidade ao artista de artes plásticas. Os leilões de arte se sucedem e a classe média está entrando firme na compra de pinturas através de planos de financiamento.<sup>29</sup>

Tal animação com a cena brasileira deve-se a um certo aquecimento do mercado de arte brasileira devido ao milagre econômico do início da década de 1970. Além disso, o suporte que o regime ditatorial manteve durante os anos de ditadura às artes como fachada de ‘normalidade’ subjaz às comparações feitas pelo artista. No entanto, apesar da análise otimista, com o passar dos anos, Antônio Maia acabou por ser um nome cada vez mais rarefeito na cena artística brasileira. Permaneceu pintando temas relacionados às silhuetas de ex-votos modernizadas.

<sup>28</sup> Vários dos artistas desta pesquisa que receberam o *Prêmio de Viagem ao Exterior* tiveram atraso em começar a receber o valor da bolsa. Amílcar de Castro, por exemplo, chegou a acionar um advogado para começar a recebê-la.

<sup>29</sup> VIEIRA, Jonas. Antônio Maia: pintura é para se gostar. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1973.



O caso de Maia parece ter sido exemplar no que diz respeito à associação de seu nome com o do Departamento de Estado e com a *Standard-Elétric* por meio das manchetes de jornais onde ainda apareceu ao lado de autoridades do governo norte-americano e de empresários. Quando retornou do tour pelos Estados Unidos, ocupou longos espaços na imprensa com depoimentos e com reprodução de suas obras. Não fosse isso suficiente, quando recebeu o *Prêmio de Viagem ao Exterior* e foi viver na Europa, realizou inúmeras mostras em Embaixadas e Consulados brasileiros. Nesses casos, além de contar com a simpatia do meio diplomático, suas pinturas de ex-votos modernizados ofereciam uma imagem de brasilidade bastante conveniente para ser exibida em tempos de ditadura militar, uso das artes que a diplomacia brasileira fez no complexo cenário das décadas de 1960 e 1970.

### ***Prêmio IBEU - Standard Electric de 1970: Raimundo Colares***

Em fevereiro de 1970, Waldir Ayala anunciava em sua coluna a realização do segundo prêmio oferecido pela empresa norte-americana:

O IBEU, sob o patrocínio da Standard Electric e através de seu Conselho de Arte, conferiu no ano passado um prêmio de viagem de seis semanas aos Estados Unidos ao pintor Antônio Maia. O sucesso da promoção, o aproveitamento do artista, a retribuição generosa em termos de vários diálogos ilustrados sobre o movimento artístico americano animaram a Standard Electric a repetir o prêmio.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> AYALA, Waldir. Prêmios do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970. É importante sinalizar que havia outras categorias de premiações, como na área teatral, por exemplo. Concedia-se um prêmio anual para a melhor montagem carioca de texto americano. Mas, por não serem o foco dessa pesquisa, essas premiações não foram analisadas neste trabalho. Em algumas ocasiões, houve a presença significativa de público, como informa o relatório do USIS: “um especial e notável resultado foi obtido no Centro Binacional do Rio [IBEU] em conexão com o segundo prêmio anual pela melhor Peça Americana da estação, A história do Zoo.” [“an special noteworthy result was obtained in the Rio Binational Center in connection with the second annual prize for the season’s best American Play, The Zoo Story.”] Ver: COUNTRY PUBLIC AFFAIRS OFFICE, United States Information Agency (USIA), Information Service (USIS), Washington (D.C.), EUA. **[Carta]** n. 3, 7 jul. 1970, [de] USIS Rio de Janeiro [para] USIA Washington (D.C.). Informa sobre atividades culturais



Sem dúvida que, após esse resultado promissor, os ânimos para a repetição da experiência estavam exultantes. Desta vez, Amélia Toledo, Emanuel Araújo e Raimundo Colares<sup>31</sup> haviam sido os artistas indicados, sendo este último o escolhido “por sua qualidade, pela consequência de seu trabalho com as linhas da vanguarda americana, por ser jovem e estar no ponto exato de poder aproveitar uma oportunidade como esta.”<sup>32</sup>.

Os aspectos de proximidade dos trabalhos de Colares com a produção norte-americana foram utilizados mais de uma vez pela mídia para justificar a escolha. Além disso, anunciava-se que a premiação era decidida por personagens de fora do âmbito artístico:

Assim o prêmio do IBEU não deve ser para a melhor exposição do ano, mas para aquela exposição que reúna mais condições de aproveitamento: juventude, apetência de conhecimento, margem de aproveitamento, etc. [...] Apesar do tumulto de conceitos e pontos-de-vista para a seleção da Comissão de Arte do IBEU, chegou-se, em dois escrutínios, à escolha de excelentes nomes finalistas: Amélia Toledo, Raimundo Colares, que no meu ponto-de-vista reúne com mais força todos os elementos de justificativa do prêmio que defendi acima. Esta última decisão [...] depende de uma outra comissão, após prévio contato com os artistas selecionados. [...] Enfim, qualquer que seja o resultado **dessa estranha segunda comissão, composta de personagens da Embaixada americana e da firma patrocinadora do prêmio**, já temos a certeza de que um elemento de valor, jovem e com visão

---

patrocinadas pelo USIS Brasil/Janeiro-Junho de 1970. Não-classificada. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA

<sup>31</sup> “É esta a segunda vez que o prêmio é concedido (o premiado do ano passado foi Antônio Maia) e Colares chegou às finalistas juntamente com Amélia Toledo e Emanuel Araújo.” In: MORAIS, Frederico. Prêmio do IBEU para Colares. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 12 mar. 1970. Em pequenas notas na imprensa, a ITT aparece também como patrocinadora da viagem do artista. Ver: MARCONDES, Sérgio. Vencendo concurso realizado no Rio... **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 out. 1970.

<sup>32</sup> ZÓZIMO. Das Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1970.



bem atualizada, é que desfrutará da breve e fecunda visita aos mais importantes centros de arte norte-americanos.<sup>33</sup>

Ayala não parece se indispor completamente com a segunda comissão composta por figuras do meio político e empresarial, pois vislumbrava uma juventude apta a desfrutar do prêmio e trazer ‘frutos’ para o meio brasileiro.

Raimundo Colares, segundo sua irmã Therezinha Collares, teria saído de Montes Claros, Minas Gerais, ainda na metade do 3º ano do Científico, com uma bolsa da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)<sup>34</sup>, para terminar o curso em Salvador. Em seguida, deveria cursar Engenharia Civil na Universidade da Bahia, o que não aconteceu por ele ter dispensado a bolsa e ter ido viver no Rio de Janeiro em 1966<sup>35</sup>. Ainda em Salvador, conheceu jovens admiradores de Mondrian, Klee, Kandinsky e também interessados na arte concreta. Colares considerou essa convivência importante para as suas futuras decisões, pois apesar de ter continuado a fazer paisagens, a geometrização foi incorporada<sup>36</sup>.

Para ele, o Rio de Janeiro era o “verdadeiro centro cultural” e foi lá que conseguiu em poucos anos fazer uma carreira vertiginosa, não sem antes sobreviver como guia de turismo, intérprete, professor, desenhista de letras e monitor no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ)<sup>37</sup>. Em 1967, Antonio Dias o teria convidado para participar da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. No ano seguinte, Colares conseguiu o segundo lugar no *II Salão Esso* e mais a isenção do júri no *Salão Nacional*. Já em 1969, obteve o primeiro prêmio no *Salão dos Transportes*. Assim,

<sup>33</sup> AYALA, Walmir. Prêmio do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970. O grifo da pesquisadora.

<sup>34</sup> As bolsas da SUDENE têm a sua criação relacionada com verbas concedidas e com a política da Aliança Para o Progresso.

<sup>35</sup> COLLARES, Terezinha. **Raimundo Colares**. Manuscrito localizado no Arquivo MAM/RJ. p. 1 (3 p.).

<sup>36</sup> TRISTÃO, Maristella. Artista mineiro ganha o Rio. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 jan. 1969.

<sup>37</sup> JORNAL DO BRASIL. Raimundo Colares. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1970.



seus trabalhos, com imagens que lembravam a combinação de carrocerias e laterais de ônibus, acabaram por provocar um debate sobre as características de suas produções, que combinavam o rigor formal da tradição construtivista com a cultura pop.

Quando acusado de fazer arte americana, ele se defendia dizendo que nunca tinha viajado para além do Rio e que os ônibus, referências constantes em suas pinturas, relacionavam-se com a moderna urbe carioca. Admitia, porém, ter crescido lendo gibis<sup>38</sup>, revistas em quadrinhos, e ter assistido a muitos filmes do cinema americano durante a infância e a adolescência<sup>39</sup>. Dizia que desenhava desde criança e que seus primeiros trabalhos assinados eram de 1959, quando fez retratos de artistas de cinema, cópias de cartões postais e paisagens de Montes Claros<sup>40</sup>.

Em sua viagem, provavelmente, repetiu o mesmo percurso de Antônio Maia. Os “gibis” e as pinturas foram exibidas no BACI entre 13 de novembro a 4 de dezembro de 1970. Nesse mesmo ano, receberia ainda o prêmio de *Viagem ao Exterior*, mas desta vez preferiu se estabelecer em Trento, na Itália, passando antes um período em Nova York no apartamento de Hélio Oiticica.

Com essas duas premiações, ganhou ainda maior espaço nas notícias dos jornais, o que lhe possibilitou falar sobre seus próprios trabalhos:

---

<sup>38</sup> Lançada em 1939, **Gibi** foi a primeira revista de histórias em quadrinhos no Brasil.

<sup>39</sup> MAURÍCIO, Jayme. Colares: o ônibus e as barreiras a vencer. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 set. 1969.

<sup>40</sup> JORNAL DO BRASIL. Raimundo Colares. A afirmação do autodidata. **Jornal do Brasil**, Rio DE Janeiro, 25 jun. 1970. Cabe aqui ainda sinalizar que ele ficou preso por dois dias porque, em uma batida policial, estava sem sua carteira profissional. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 mai. 1970 (Seção *Gente*). Outra nota na imprensa informa que ele “jogou pedra nas vidraças do MAM. Está preso”. In: LAMARE, Germana de. A goela da fera. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1970.



Os ônibus e os automóveis em alta velocidade preocupam-me, participam esteticamente da minha obra porque tento relacioná-los com o homem, a rapidez de sua vida, de seu progresso. Meu trabalho sugere a velocidade dos acontecimentos e é a tentativa de coordenação dos mesmos. [...] Minha primeira preocupação foi sair da tela para o espaço. Formas soltas da parede. O problema financeiro me impediu de materializar meus projetos, porque, em realidade eles já existem. Por outro lado, consegui isto, plenamente, através dos últimos trabalhos, os livros-objetos, que são de realização mais fácil, com papel mais barato – o papel – tendo conseguido, assim, esta saída virtual para o espaço, e, também, espontaneamente, uma coisa que muito me preocupava, que era a participação do espectador. [...] este livro é constituído de folhas de papel em duas cores, com cortes semelhantes às trajetórias dos ônibus, e que o espectador vai, ao mexer, dispor de novas combinações. Há em cada página o elemento - surpresa, motivando uma busca que identifique a sensibilidade do espectador, integrando-o a uma determinada forma. Este trabalho, com características lúdicas, pode servir de protótipo a uma produção de massa [...].<sup>41</sup>

Denominou seus livros-objetos de “gibis”, espécie de livros de artista compostos de páginas de pura cor (normalmente com a combinação de duas cores contrastantes) e formas geométricas recortadas. Ao serem manipuladas e desdobradas, elas se destacavam e se reorganizavam em múltiplos rearranjos espaciais. Talvez aqui seja importante lembrar que, quando adolescente, Colares havia trabalhado em uma papelaria em Montes Claros, onde manipulou e conviveu “com postais, papéis coloridos”<sup>42</sup>.

Também no caso de Colares, as notas na imprensa brasileira reafirmavam positivamente sua experiência nos Estados Unidos:

Se toda a minha viagem pelos Estados Unidos tiver o mesmo êxito que tiveram minhas viagens a Nova Iorque e Washington, isso será fantástico. [...] O de que mais gostei em Nova Iorque foi o

<sup>41</sup> O GLOBO. Prêmio IBEU-70 explica técnica. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1970.

<sup>42</sup> COLLARES, Terezinha. **Raimundo Colares**. Manuscrito localizado no Arquivo MAM/RJ. p. 1 (3 p.).



Museu Guggenheim. Sua Arquitetura é maravilhosa. Senti imenso prazer em caminhar pela rampa circular em torno da qual se acham as telas. É como se fosse um museu aerodinâmico. Espero voltar a Nova Iorque no fim de minha viagem para visitar outras galerias.<sup>43</sup>

A vibração de Nova York o teria atraído para uma segunda viagem, quando passou uma parte de seu prêmio do *Salão Nacional* por lá. Hélio Oiticica o hospedou em seu *loft* e assim se referiu ao cotidiano de Colares e ao que produziu:

Iniciou as DOBRAGENS, livros desdobráveis espetaculares [...] compra sem parar *comics* revistas ídolos cine-rock lê peças do FUTURISMO ITALIANO, etc. e vê sessões diárias de filmes antológicos no ARCHIVES: o artista de rigor e coerente q com DIAS é o q me interessa por aqui: whoelse?<sup>44</sup>.

Nova York deve ter despertado o interesse de Colares em explorar suportes tecnológicos. Assim, em 1972, durante essa segunda estadia na cidade, realizou filmes em que a fragmentação e a decomposição, características de seus trabalhos plásticos, repetiam-se. Em todos eles, o artista teria colocado em frente à câmera um canudo ótico que resultava em imagens decompostas pela cor, similar a um caleidoscópio. Diferentemente de suas pinturas e livros de artistas, que já avançavam no plano, a experiência com os filmes lhe trouxe ainda mais fortemente a sobreposição dos planos e a profundidade como elementos plásticos novos. Lygia Canongia descreveu esse canudo ótico como “composto por lâminas de acetato de diversas cores que, de acordo com a movimentação das lâminas ou a cor

---

<sup>43</sup> ÚLTIMA HORA. Brasileiro organiza exposição nos EUA. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 out. 1970. A nota informava ainda que a turnê havia começado em 21 de setembro e que Colares regressaria ao Brasil em novembro.

<sup>44</sup> OITICICA, Hélio. [Carta] 1º maio 1972, [para] Daniel Más. New York, EUA. Arquivo HO 00449.72.



evidenciada, reflete a imagem invertida ou distorcida”. Ela destacou ainda a ênfase na mobilidade, além da fragmentação nos três filmes que o artista tinha realizado em Nova York: *Trajetórias*, *Gotham City*, *Broadway-Boogie-Woogie*<sup>45</sup>.

Em carta à Aracy Amaral, Colares explicou como perdeu essa produção. Sua câmera havia sido roubada e junto com ela se foram os 8 *reels* de *Broadway Boogie-Woogie*. Sobre esse filme, diria que se tratava de sua terceira experiência com

[...] uma espécie de caleidoscópio que uso para distorção/melhor seria chamar de decomposição da imagem uma pena o roubo [...] porque não sei quando poderei voltar a n.y. de qualquer modo não tem muita importância o fato de ter sido rodado na zona bdway times square 42<sup>a</sup> st. é certo que ali tinha concentrado bastante luz neon em movimento e de efeitos impressionantes naturalmente farei de novo nem que seja ‘copacabana boogie-woogie’.<sup>46</sup>

Passada a segunda temporada em Nova York, estabeleceu-se em Trento, onde permaneceu a maior parte do tempo relativo à bolsa. Após ter vivido oito anos em cidades grandes, esperava encontrar naquela pequena cidade italiana, perto dos Alpes, o sossego desejado. Em carta ao amigo Antônio Manuel, registrou: “estou muito cansado, não quero mais agitação, poluição, competição.”<sup>47</sup>. Na nova morada, teria o espaço desejado para trabalhar, mas pouco se conhece o que aí produziu. Dedicou grande parte do tempo à escrita de cartas para os amigos, de contos e de poemas.

<sup>45</sup> CANONGIA, Lygia. Raymundo Colares. Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil, 1970/80. Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1981. p.26.

<sup>46</sup> COLARES, Raimundo. [Carta] 5 mar. 1973, Trento, [para] Aracy Amaral, na preparação da Expo-Projeção. Publicada no catálogo **Expo-Projeção 1973-2013**. Curadoria de Aracy Amaral e Roberto Moreira Cruz. SESC Pinheiros, 2013, p. 31.

<sup>47</sup> *Apud.* COLARES, Raimundo. Trento, 26 nov. 1972, p. 62. In: **Raymundo Colares**. MAM/RJ, 18/10/2010 a 19/12/2010. Curadoria Luiz Camilo Osório.



No retorno ao Brasil, Colares se retirou da cena artística e alternou períodos de permanência no Rio de Janeiro e em Montes Claros. Morreria de forma trágica, queimado em uma cama de hospital, em 1986, em incêndio provocado por um cigarro.

### ***Prêmio International Telegraph Telephone: Ivan Freitas, 1969***

Ivan Freitas saiu de João Pessoa em 1958 e rapidamente se envolveu com o meio artístico carioca, participando de salões e mostras, bem como recebendo prêmios. Em 1962, foi para Paris com uma bolsa de seis meses oferecida pelo governo francês<sup>48</sup>. De volta ao Brasil, avaliou que, apesar de o meio parisiense ser promissor, os artistas encontravam por lá dificuldades financeiras devido à “imensa concorrência nacional francesa e internacional”<sup>49</sup>. Com a experiência em Nova York, o resultado não seria muito diferente.

Do período parisiense, incorporou a prática da colagem às obras e começou a se interessar pelo movimento e pela tecnologia. Considerava sua pintura uma experiência sensório-visual e assumia que o ritmo de seu trabalho se desenvolvia lentamente, às custas de experimentações. Afirmava se interessar pelo contraste entre o velho e o novo, “a arquitetura, o mecanicismo, a eletrônica, as velhas estruturas e o novo urbanismo.”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Quando retornou ao Brasil, integrou o grupo de artistas brasileiros que participaram da *III Bienal dos Jovens* (1963) em Paris.

<sup>49</sup> O JORNAL. Pintor paraibano diz que se acotovelam em Paris mais de 70 mil colegas. **O Jornal**, 25 abr. 1963.

<sup>50</sup> BENTO, Antonio. Ivan Freitas volta de Paris. **Diário Carioca**, 5 maio 1963.



Com cada vez mais espaço na cena artística carioca, não foi surpresa quando, em 1969, foi selecionado pela *International Telegraph Telephone* (ITT) para participar da *Super Corporate Campaign*. Tratava-se de uma divulgação publicitária relacionada ao contrato de expansão da telefônica do Rio de Janeiro, assinada pela companhia telefônica brasileira com a *Standart Eletric S/A*, associada à ITT do Brasil<sup>51</sup>. A tela, pela qual Freitas recebeu mil dólares, denominou-se *Comunicação*, e foi veiculada em revistas de âmbito internacional acompanhada da declaração do artista: “Nós brasileiros gostamos muito de conversar. Quando a tecnologia moderna vem facilitar nossas conversas, então nós aplaudimos a tecnologia moderna.”

Na campanha, o artista representava toda a América do Sul e não apenas o Brasil. Convidado para o lançamento, foi para Nova York no início de fevereiro de 1969 e voltou apenas em 1972. Embora não se conheçam detalhes sobre essa prolongada estadia, produziu “construções cinéticas”, espécie de objetos que envolviam processos tecnológicos. Em cartas enviadas aos críticos de jornais brasileiros, o artista informava sobre as novas experimentações:

Cheguei ao desenvolvimento natural do meu trabalho, a construção da obra. No sentido em que dirijo a pesquisa, necessito cada vez mais da tecnologia, física, eletrônica, mecânica. Como vê, o processo, para ser bom, tem que ser lento. Como você percebe, tudo isso, na verdade, iniciei em 1964, no Rio. Agora desejo demorar-me por aqui. As possibilidades materiais são ilimitadas. Posso ir onde quiser com minhas experiências.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> “O tema brasileiro da campanha é o contrato de expansão telefônica do Rio assinado pela companhia telefônica brasileira com a Standard Eletric S/A, associada a ITT do Brasil.”. In: JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas viaja. **Jornal do Brasil**, 2 fev. 1969.

<sup>52</sup> AYALA, Walmir Ayala. A nova pintura de Guma. **Jornal do Brasil**, 1º jul. 1971.



No mesmo texto, o colunista Walmir Ayala, além de exaltar os trabalhos, afirmava ser oportuno que a Galeria Ralph Camargo os trouxesse para exibí-los no Brasil. Afinal, “a pesquisa atual de Ivan de Freitas [...] coloca-se honrosamente no panorama americano, dentro de uma tendência que é sem dúvida a mais poderosa nos vários núcleos de criação contemporânea.”<sup>53</sup>.

Na perspectiva do artista, a facilidade de acesso aos materiais em Nova York lhe possibilitava levar adiante as questões cinéticas, que já estavam latentes em sua poética. Considerava que a visão do mundo tecnológico passou a organizar o seu plano estético. O campo tridimensional tornou-se um campo de possibilidades fantásticas relacionadas à tecnologia e exatidão matemática <sup>54</sup>.

As máquinas sofisticadas lhe fascinavam desde criança. Cresceu seduzido pelas imagens dos aviões da II Guerra. Utilizando as tintas do pai, um pintor primitivo da Paraíba, chegou a representá-los em pinturas de batalhas aéreas entre alemães e ingleses<sup>55</sup>. O imaginário de criança fascinado pelas engrenagens de aparatos parece ter se atualizado com a experiência vivida em Nova York, que ele chamava de “cidade máquina”:

[...] uma cidade estimulante, onde as coisas novas surgem a cada minuto, 24 horas por dia. [...] [comecei] principalmente com o acrílico de forma acabada, formas já cortadas e polidas; um spray que seca rapidamente e que oferece uma gradação de cor fabulosa. Depois passei a trabalhar com motores e circuitos alternados, até desenvolver, em menos de um ano, uma prática de artesanato que nunca tive. Aí passei às construções em alumínio e aos objetos cinéticos.” [...] Vi 2001 oito vezes, aqui e em Nova Iorque. Fiquei vidrado: interessa-me a angústia do ser humano

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas. Uma pesquisa estética feita de espaço, natureza e muita técnica. **Jornal do Brasil**, 6 abr. 1973.

<sup>55</sup> *Ibid.*



colocado nos grandes espaços, a sua desproteção quando entra numa sala imensa, vazia [...].<sup>56</sup>

Nas obras produzidas nos Estados Unidos, Freitas conjugou o rigor matemático à experimentação, utilizando alumínio, madeira, acrílico, motores, instalações elétricas e eletromagnéticas. Os temas tratavam do espaço, da imensidão da galáxia e dos *robots*, assuntos em sintonia com a ficção científica e as explorações espaciais daquele momento.

Assim como muitos brasileiros que viveram um ‘exílio artístico’<sup>57</sup>, Freitas tampouco sobreviveu como artista em Nova York, apesar de ter conseguido realizar uma exposição em dezembro de 1969 na *Pan América Union*, em Washington, D.C., e participar de duas coletivas em 1971, na *Iramar Gallery* e na *Bloomingdales Art Gallery*, ambas em Nova York.

O artista fazia um balanço amargo sobre a projeção e a presença da arte brasileira nos Estados Unidos, valorizada pelo governo brasileiro:

Em Nova Iorque quando te apresentam – *brazilian painter* – as pessoas logo perguntam: primitivo? É que o governo brasileiro faz uma política ruim, de só divulgar os primitivos brasileiros. Resultado: no ano passado visitei uma grande exposição em Nova Iorque, chamada *Olhando o Sul*, onde estavam todos os pintores sul-americanos, desde Torres Garcia até Fernando Sotero [*sic*], passando pelo célebre Le Parc, da Argentina. Eram artistas de todas as épocas, de todas as tendências, bons, ótimos,

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> O tema do ‘exílio artístico’ foi mais largamente tratado no artigo: JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 283-297, dec. 2016. ISSN 2178-0447. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124997>>.doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997>.



maravilhosos, alguns mais ou menos, mas não havia nenhum brasileiro.<sup>58</sup>

A observação de Freitas sobre a imagem que o governo reafirmava da arte brasileira como ‘folclórica’ e primitiva pouco contribuíram para que encontrasse qualquer espaço na cena nova-iorquina. No entanto, mesmo sem apoio ou com ínfimas demandas, continuou produzindo e acabou por tornar essa experiência no estrangeiro bastante profícua em suas explorações.

Quando retornou ao Brasil, a crítica considerou notáveis as mudanças em seu trabalho provocadas pela temporada nos Estados Unidos. Sobre o retorno e a realidade brasileira, fez um balanço desanimador: “trabalhando no mesmo lugar [...] onde as pessoas são amigas, onde os materiais não existem ou chegam com muitos anos de atraso, acaba sendo perigoso para o artista: ele acaba parando, repetindo-se, e instala-se numa retaguarda cômoda”<sup>59</sup>.

Talvez sentindo-se menos estimulado e desafiado, as pesquisas cinéticas não foram levadas adiante pelo artista e as experimentações tecnológicas foram sendo substituídas por representações ilusionistas de espaço do Rio de Janeiro. Essas imagens pouco lembravam o entusiasmo de Freitas pelo cinetismo e materiais tecnológicos. As paisagens cariocas acabaram sendo seu último refúgio:

[...] colocadas sob luzes agudíssimas, cruéis que apenas acentuam o clima insólito, a quase atmosfera de alucinação que cerca essas paragens. São marinhas e paisagens de um mundo reinventado. Sempre rigorosamente desertas, contém em primeiro plano objetos cuja função real não é clara, mas que têm uma função

<sup>58</sup> JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas. Uma pesquisa estética feita de espaço, natureza e muita técnica. **Jornal do Brasil**, 6 abr. 1973.

<sup>59</sup> *Ibid.*



pictórica importante, de projetar as sombras incisivas que pontuam o espaço.<sup>60</sup>

Assim, se na década de 1960 suas obras haviam participado de importantes mostras, nos anos seguintes essa presença se esvanece e Freitas deixa de frequentar o primeiro plano da cena artística.

Por fim, para a conclusão do percurso aqui proposto, é necessário reafirmar mais uma vez que as viagens de Antônio Maia, Raimundo Colares e Ivan Freitas, patrocinadas por empresas comerciais, foram apresentadas publicamente no meio carioca, sobretudo, de modo bastante favorável. Junto às notícias dos deslocamentos e exposições, os jornais incluíram informações elogiosas às instituições dos Estados Unidos (“fecunda visita aos mais importantes centros de arte norte-americanos”<sup>61</sup>). Desejava-se que os artistas tirassem o “máximo proveito em sua viagem”, e que, no retorno ao Brasil, o artista fosse um “grande divulgador da cultura americana”<sup>62</sup>. Pode-se observar que, nesses textos jornalísticos, além de a cultura americana ser sempre “atrativa”, os deslocamentos parecem ter servido de modelos para que outros artistas quisessem repetir a experiência. Nada disso aparenta casualidade, principalmente quando se conhecem as prerrogativas das agências norte-americanas: “desde que a imprensa brasileira continue a estar disponível e receptiva para divulgar materiais de

<sup>60</sup> ARAÚJO, Olivio Tavares. **Ivan Freitas: a paisagem inventada**. São Paulo, A Galeria Arte Aplicada, 23 de setembro a 10 de outubro de 1986.

<sup>61</sup> AYALA, Waldir. Prêmio do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970

<sup>62</sup> JORNAL DO BRASIL. Henrique Oswald (Lilico) ganhou o prêmio de viagem-EUA do IBEU. (A Coluna Artes Visuais era assinada com as iniciais F.G., o que se supõe ser Ferreira Gullar. Nos anos posteriores, as siglas são substituídas pelo nome do crítico.) **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 out. 1960. A Comissão de Arte do IBEU foi composta por Abelardo Zaluar, Carlos Flexa Ribeiro, Leopold Arnaud (adido cultural da Embaixada americana), Marc Berkowitz e Marilu Ribeiro.



orientação política do USIS, o Posto acredita que suas operações de imprensa sejam um efetivo instrumento”<sup>63</sup>.

Seguramente, a viagem de Antônio Maia, Raimundo Colares e Ivan Freitas para os Estados Unidos não lhes foi indelével. A magnitude da cena artística que conheceram ou a dinâmica urbana efervescente que vivenciaram não deixaram de ressoar em suas poéticas. No entanto, se quis aqui enfatizar a eficácia do processo de premiação para a construção de uma silhueta assertiva das instituições norte-americanas no meio brasileiro. Nesse processo, a promoção de prêmios de viagem, o que o IBEU fez com bastante propriedade, não parece ter sido nada desprezível.

---

<sup>63</sup> DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Serviço Nacional de Informação. **[Carta]** mensagem n. 27, 15 maio 1974, [de] USIS Brasília (DF), Brasil, [para] USIA Washington (D.C.), EUA. p. 16. Submete o *Country Plan 1975*. Uso Oficial Limitado. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA. MC 468, Box 14, folder 17

